



Accueil >
LHT >
Un je-ne-sais-quoi de « poétique » >

Dossier | avril 2017 | LHT n°18

• UN JE-NE-SAIS-QUOI DE « POÉTIQUE »



NIKOL DZIUB

LE « CINÉMA DE POÉSIE », OU L'IDENTITÉ DU
POÉTIQUE ET DU POLITIQUE

Tenter de définir la poésie propre au cinéma est une entreprise aussi ambitieuse que d'essayer de cerner l'essence de la poésie elle-même — et ce d'autant plus qu'il y a d'un côté les cinéastes qui se réclament (au moins lexicalement) de la poésie, et de l'autre les poètes qui évoquent le cinéma dans leurs œuvres [1] ou qui tentent de faire de la poésie « cinématographique » (parmi les premiers ciné-poètes français, Christophe Wall-Romana — qui tente de reconsidérer la poésie française du ^{xx}e siècle à travers le prisme du cinéma, et qui souligne que l'appellation « ciné-poétique » existe dès 1908 [2] — cite Jules Romains, Breton, Aragon et Segalen [3]).

Notre champ d'investigation se limitera au cinéma poétique (également appelé cinéma de poésie, les deux locutions étant strictement synonymes). Comment le « poétique » et la « poésie » se manifestent-ils dans le domaine de l'art et des études cinématographiques ? Dans quel sens le terme « poétique » est-il utilisé dans le discours sur le cinéma ? Comment ce sens évolue-t-il en fonction des cinéastes, des époques, mais aussi des aires géographiques, politiques et culturelles ? Peut-on vraiment parler de « cinéma de poésie » au singulier, eu égard au fait que — même s'il existe une filiation explicite entre ses théoriciens successifs que furent Chklovski, Pasolini et Deleuze — cette catégorie subsume un *corpus* complexe, voire composite ? Quels sont par ailleurs les liens qui unissent, dans le champ cinématographique, poétique et politique d'une part, poésie et « réalisme » d'autre part ? Telles sont les questions qui nous occuperont, l'objet de la présente étude étant de mettre en lumière les similitudes et les dissemblances entre le cinéma de poésie des formalistes russes, celui de Pasolini et celui de la Nouvelle Vague.

Notre hypothèse est la suivante : le cinéma poétique est régi par une volonté de faire du cinéma un système ou un ensemble structuré par des caractéristiques qui lui sont propres (nous disons « caractéristiques » pour éviter les mots « règles » ou « lois », qui supposent une contrainte trop forte). Le cinéma poétique serait donc une « manière de faire un monde [4] » (pour paraphraser Nelson Goodman), et constituerait par conséquent une objectivation du geste cinématographique, qui consiste à décomposer la « réalité » pour la recomposer, ou plutôt pour composer une « autre réalité » par le biais du montage. On peut considérer que le but, sinon du cinéma dit réaliste, du moins des cinéastes dits réalistes, est de monter une histoire et de la placer devant les yeux des spectateurs sans que sa production soit visible. Le cinéma poétique constituerait alors une déchirure non seulement mimétique, mais aussi épistémologique, dans la mesure où il amènerait au premier plan ce qui en principe ne doit pas se (sa)voir. C'est en ceci qu'il serait à la fois un cinéma de la réalité (puisqu'il montre une réalité réelle, et non une réalité feinte) et un cinéma politique (puisqu'il transgresse, dans un geste de dévoilement, les règles épistémologiques, qui, dans tout système politique, sont à la fois les plus discrètes et les plus contraignantes).

QUI SONT LES REPRÉSENTANTS DU CINÉMA POÉTIQUE ?

The Routledge Encyclopedia of Film Theory comprend une entrée intitulée « Poetic Cinema », rédigée par Karla Oerler. L'article désigne les cinéastes suivants comme les représentants du cinéma poétique : Vertov, Pudovkin, Eisenstein, Pasolini, Antonioni, Bertolucci, Godard, Paradjanov, Illienko, Shamshiev, Griffith, Tarkovski et Dovzhenko [5]. Autrement dit, selon Karla Oerler, ont fait du cinéma poétique les réalisateurs qui ont puisé, d'une façon ou d'une autre, à la source formaliste, ou qui ont pris des libertés avec la narration, ou encore qui ont apporté des transformations importantes dans l'art du montage, tout en rendant au cinéma ce qu'il pouvait avoir de plus « mystique », de plus ténébreux en soi.

Un élément est commun, *mutatis mutandis*, à tous ces cinéastes : c'est la manière dont ils représentent la foule, le peuple, comme dans un tourbillon [6]. Dans *The Cinema of Poetry*, Paul Adams Sitney explique que dans les années 1960, les termes « ciné-poème » et « film-poème » (qui étaient presque synonymes de « film expérimental ») désignaient les productions d'avant-garde, et en particulier le cinéma de Pasolini, ce dernier ayant mis en avant la double fonction communicative — « culturelle » et

« animale » — du cinéma tout en posant la question de son rapport aux différentes classes sociales [7]. Pour le cinéaste italien, le cinéma de poésie permet une meilleure communication entre le réalisateur et le spectateur, puisque ce dernier décode le film regardé par le biais du répertoire poétique/mythique qu'il a à sa disposition en tant que membre de la communauté. Le cinéaste doit donc se référer au dictionnaire hypothétique de la communauté qui communique par le biais des images [8]. Mais en même temps, le langage des images que manie le cinéma est pré-grammatical, quasi animal, ce qui permet au réalisateur de jouer sur une forme de communication littéralement élémentaire — et d'une certaine façon universelle [9].

Toutefois, le cinéma de poésie, malgré la relative universalité de certains de ses ressorts, se divise en plusieurs « écoles » (elles-mêmes parfois peu homogènes). Il y a en particulier, on l'a compris, une *poetic school* soviétique. Dans *Kinoglasnost: Soviet Cinema in Our Time*, Anna Lawton, analysant certains films « soviétiques » des années 1960-1970, tente de préciser l'analogie entre cinéma et poésie : elle note que la structure de certains de ces films,

fondée sur des analogies entre les images plutôt que sur une logique narrative, ressemblait à celle d'un poème. En fait, cette tendance était connue sous le nom d'« école poétique ». On l'appelait aussi « école archaïque », parce que ces films étaient souvent fondés sur des contes et des légendes populaires [10].

Parmi les réalisateurs dont elle considère qu'ils appartiennent à l'« école poétique », la critique cite elle aussi Dovzhenko, Paradjanov, Illienko et Tarkovski (elle désigne le cinéma de ce dernier comme « une ramification nordique de l'école poétique [11] »).

Une remarque s'impose au sujet du « cinéma poétique » soviétique : les études sur le cinéma écrites en russe ou par des critiques russes usent d'une terminologie intéressante pour parler du cinéma non narratif. Un film où l'image est davantage travaillée que l'enchaînement de la narration est appelé, dans un glissement métonymique, *kartina*, c'est-à-dire tableau. Ainsi, Jeanne Vronskaya, quand elle parle du cinéma poétique soviétique, le nomme « cinéma des images » ; elle souligne notamment que le spectateur d'un film poétique a l'impression de regarder « un beau tableau [12] ». Cependant, les représentants de l'école poétique ont d'autres ambitions que de produire des images « pittoresques » ou « picturales » ; il s'agit pour eux d'exploiter une nouvelle machine à produire du sens : le montage — le cinéma poétique étant, dans la tradition formaliste « soviétique », un cinéma non simplement non narratif, mais antinarratif. Une étude du « concept » de « cinéma de poésie » proposé par Chklovski s'impose par conséquent.

POETICHNOE KINO, OU LE CINÉMA DE POÉSIE VU PAR LES FORMALISTES

Fond/forme, narration/démonstration, prose/poésie — telles sont les distinctions dialectiques prônées par l'école des formalistes russes. Pour Chklovski (qui est d'abord fondateur de l'OPOYAZ, organisation dont le but est d'étudier les modalités du langage poétique, et dont les participants se fondent sur l'esthétique du futurisme) en particulier, la distinction cinéma de prose/cinéma de poésie se superpose à la distinction fable/composition. Dans l'ouvrage intitulé *La Poétique du cinéma* (1927), dirigé par Boris Eikhenbaum, le groupe des formalistes tente de poser les fondements théoriques du cinéma (en tant qu'art ou médium de communication, avec sa stylistique et ses procédés propres, mais aussi dans ses rapports à l'art pictural, au théâtre et à la littérature). Le terme « poétique » est bien employé dans le sens que lui donne Aristote — dont la *Poétique* traite de la production et de l'agencement des œuvres, et plus particulièrement d'une mimésis conçue non comme l'imitation d'une réalité statique, mais comme la réappropriation du geste créateur qui constitue le moteur des actes dont la succession construit une réalité dynamique —, mais les formalistes opèrent une sorte de syncrétisme entre poétique et poésie. Dans le « cinéma de poésie », il y a plus d'éléments formels que d'éléments de sens : « Le cinéma sans sujet est le cinéma de poésie [13] ». Il existe une « fonction poétique du cinéma » comme il existe une « fonction poétique du langage » : si, dans le cas du langage, c'est — selon Jakobson du moins — l'absence relative de verbes [14] qui manifeste la « poéticité » d'un discours, dans le cas du cinéma, c'est le refus de la fable et de son illusoire fluidité.

Pour illustrer sa pensée, Chklovski donnera des exemples de films où les réalisateurs utilisent les « bases » du cinéma de poésie (les formes géométriques, les parallélismes — notamment sonores : assonances, allitérations —, la surexposition, les images « dialectiques ») : *Shestaja chast' mira* (*La Sixième Partie du monde*, 1926) de Dziga Vertov et *Mat'* (*Mère*, 1926) de Pudovkin notamment. En fait, pour Chklovski, ces moyens « géométriques » de mettre en parallèle des images constituent un principe poétique, puisqu'ils permettent de créer des rythmes visuels, et de la sorte de donner un sens non narratif au film. Dès lors, ce qui était caché se montre, ce qui incite le spectateur à prendre conscience de l'existence de l'œuvre cinématographique comme production : l'un des grands apports de Chklovski dans l'art cinématographique est l'utilisation du principe proto-déconstructeur d'*ostranenié* (d'étrangéisation), que l'on retrouvera à l'œuvre dans les films de Paradjanov ou de Godard — le poétique étant alors le support et la manifestation d'une prise de distance critique [15].

La pensée de Chklovski ouvre des pistes non seulement aux théoriciens, mais aussi aux cinéastes, et notamment à Dziga Vertov [16]. Dans son manifeste intitulé *Ciné-Œil*, publié en 1923 dans le troisième numéro de la revue *ЛЕФ : Левый фронт искусств* [17], éditée par Maïakovski, Vertov prétend faire du cinéma un instrument de résistance au passé, notamment littéraire. La littérature apparaît comme une institution de pouvoir, dont la poétique est un instrument de contrainte. Le générique du film *L'Homme à la caméra* (1929) expose la poétique cinématographique de Vertov. D'abord, le cinéma de Vertov sera indépendant des

mots et du langage, l'image n'aura plus besoin du soutien des inscriptions écrites. Ensuite, le cinéma sera indépendant de la littérature, les images seront convaincantes sans l'aide du scénario. Enfin, le cinéma sera indépendant du théâtre, et renoncera aux décors. À la fin de ce générique-préface, Vertov écrit : « Ce travail expérimental est destiné à créer le véritable langage international absolu du cinéma, qui sera tout à fait distinct du langage du théâtre et de la littérature [18]. » Un art devient donc « poétique » quand il commence à ne plus travailler qu'avec ses propres « caractéristiques [19] » — à telle enseigne que le cinéma ne peut être poétique qu'à condition de s'émanciper de la littérature.

Mais l'essentiel, dans *L'Homme à la caméra*, n'est peut-être pas tant la réserve dont fait montre le cinéaste à l'égard des autres arts que la démonstration explicite de ce que peut faire le cinéma que constitue le film : le cinéma permet de saisir ce qui échappe à l'homme (et en premier lieu ce qui échappe au spectateur, c'est-à-dire les coulisses du cinéma), de telle sorte que le théâtre rempli de grands bourgeois (ou en d'autres termes de ceux qui, auparavant, « tiraient les ficelles ») se transforme en cinéma qui accueille les hommes « ordinaires » (c'est là l'une des scènes-clefs du film). L'homme à la caméra est celui qui peut entrer dans la foule, et qui peut (grâce à sa caméra) entrer dans l'espace intime des individus. Il y a donc une convergence possible (pour ne pas dire nécessaire) entre « cinéma-vérité » et « cinéma de poésie » : il s'agit, dans les deux cas, de refuser l'illusion scénique et d'aller voir ce qui se passe derrière.

De plus, le « cinéma de vérité » peut être « poétique » dans un autre sens encore. Au sujet des *Trois chants sur Lénine* de Vertov, Walter Benjamin écrit : « Chacun aujourd'hui peut légitimement revendiquer d'être filmé. » Le cinéma donne l'occasion aux passants « ordinaires » de figurer dans des films sans être acteurs, car ils y « jouent leur propre rôle [20]. » En conséquence, le cinéma est indissociable d'une certaine « banalité du quotidien » qui permet justement de penser selon un autre angle la « poésie » filmique.

AU-DELÀ DU FORMALISME : LE CINEMA DI POESIA SELON PASOLINI

Car la poésie cinématographique ne peut se réduire aux formulations (des) formalistes. « Voir poétiquement » le monde, pour un cinéaste, c'est aussi une manière d'échapper à l'Histoire, qui n'a en soi rien de beau, c'est se donner la peine de représenter la société humaine dans un langage à la fois imagé et allégorique, qui pousse à interroger ce que tout être porte au fond de soi, c'est donner à l'art de masse qu'est le cinéma une épaisseur individuelle. D'ailleurs, pour Pasolini, l'un des grands maîtres du cinéma de poésie, le marxisme (gramscien) n'est-il pas indissociable de la psychanalyse ?

Certes, le cinéma poétique de Pasolini propose une interprétation dialectique de l'Histoire, puisque « le passé [y] devient une métaphore du présent, mais dans un rapport complexe car le présent est aussi l'intégration figurale du passé ». Pasolini se demande alors : « Comment construire cette métaphore ? » Et il répond ainsi : « À travers l'invention poétique [21] ». Mais l'Histoire elle-même, dans son ensemble — et non pas seulement dans son contenu —, est prise dans le mouvement de la dialectique. Ainsi, dans *La Sequenza del fiore di carta* (film issu d'un collectif, *Amore e rabbia* (1969), signé Lizzani, Bertolucci, Pasolini, Godard et Bellocchio), Pasolini joue à la fois sur la dialectique et sur le parallèle entre le caractère imprévu, irrégulier du personnage et les événements historiques perturbateurs et significatifs survenus dans les années précédentes.

Ce qui fait pendant à l'Histoire, c'est la vie [22] d'un homme ordinaire [23] quoiqu'insolite ; pour reprendre les mots de Pasolini, « la poésie est dans la vie [24] », et la vie de l'homme constitue l'objet principal de l'art cinématographique. Mais qu'est-ce exactement, en l'occurrence, que la vie ? Pasolini le dira lui-même, ce qui caractérise son cinéma, c'est l'oscillation entre la joie et la souffrance [25] : un aspect fondamental du « cinéma de poésie », de ce cinéma qui va puiser dans la vie — entendue, au sens deleuzien du terme, non comme un quotidien donné ou subi, mais au contraire comme une puissance dynamique et créatrice — des hommes, est qu'il est confronté, du fait de son fonctionnement dialectique, à quelque chose qui devrait être la mort, mais qui ne peut être la mort, la mort n'ayant pas droit de cité dans le « passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu » en quoi consiste le « processus [26] » artistique. C'est donc le glissement (orphique) vers la mort, vers une mort feinte en quelque sorte, qui tient lieu de pôle antagoniste. Aussi Georges Didi-Huberman peut-il écrire que le cinéma de Pasolini est un « *cinéma de survivance* : un cinéma de l'énergie vitale en tant que confrontée directement à la disparition des choses et des êtres [27] » (on remarquera l'usage du terme dynamique « disparition » en lieu et place du mot statique « mort »). Le montage cinématographique permet de remonter les images de la vie au moment même de la mort, et Pasolini dit qu'en pratique, le cinéma est comme la vie après la mort — non la mort dans la vie, mais la vie dans la mort, dans une mort qui par conséquent n'est plus à proprement parler la mort.

Il ne faudrait pas penser pour autant que la conception pasolinienne du cinéma de poésie s'oppose à la conception formaliste. En effet, dans sa conférence intitulée « Le Cinéma de poésie », donnée au premier *Festival du nouveau cinéma* de Pesaro en juin 1965, et dont la traduction fut publiée dans les *Cahiers du cinéma* en octobre de la même année (n° 171 [28]), Pasolini propose une réflexion sémiologique sur le cinéma. Pour lui, le cinéma, comme tout art, est avant tout poétique (même si le cinéma est *a priori* un art « réaliste »). Cette « poéticité », dit-il, s'impose presque automatiquement au cinéma, parce que le cinéma est composé d'images « évocatrices ». Voici comment se développe sa pensée, fondée sur ce postulat, que le cinéma est constitué d'images-symboles qui ont la même évolution que les racines des mots. Si « le cinéma est [...] un langage artistique et non philosophique [29] », c'est du fait de sa « force expressive [30] », de « son pouvoir de donner corps au rêve », de « son caractère essentiellement métaphorique [31] ». C'est ainsi qu'il aboutit à cette conclusion, que « la langue du cinéma est fondamentalement une « langue de poésie » ». Mais le cinéma industriel (c'est-à-dire le cinéma réduit à une entreprise économique) a tout fait pour développer le caractère narratif du médium, et a formé de la sorte la tradition d'une « langue de

prose narrative [32] ».

Pasolini ajoute encore ceci, qui montre qu'il tente de réaliser une synthèse intéressante entre l'idée formaliste de la poésie (ou de la poéticité) et cette autre idée qui en fait le lieu du jaillissement de la vision ou du rêve : le cinéma de poésie se développe

en fonction des caractéristiques psychologiques irrégulières des personnages choisis comme prétextes, ou mieux : en fonction d'une vision du monde avant tout formaliste de l'auteur (informelle chez Antonioni, élégiaque chez Bertolucci, technique chez Godard [33]).

Pour exprimer cette vision intérieure, Pasolini pense qu'il faut utiliser des formules stylistiques et techniques particulières, tout en « servant simultanément l'inspiration, qui, comme elle est justement formaliste, trouve en elles à la fois son instrument et son objet [34] ».

Chez Pasolini, le terme « poétique » est donc employé dans le sens « formaliste » tout en étant synonyme d'« onirique ». Si le caractère « prosaïque [35] » traditionnel du cinéma a empêché sa « poéticité » de se développer, c'est parce que « tout ce qu'il y avait en lui d'irrationnel, d'onirique, d'élémentaire et de barbare [36] » a été négligé (on se souviendra à ce propos de ces lignes où Edgar Morin dessine un lien intéressant entre ce qu'il appelle la « révolution poétique » du surréalisme, cette « entreprise de déprosaïsation de la vie quotidienne », et la volonté des mêmes surréalistes de « dignifi[er] le cinéma » [37]). Le langage des *im-signes* (images de la mémoire et du rêve) est libérateur [38], et ce à deux niveaux, celui du personnage et de la mimésis, celui de l'auteur et de l'expression :

Le « cinéma de poésie » — tel qu'il se présente à quelques années de sa naissance — a pour caractéristique de produire des films d'une nature double. Le film que l'on voit et que l'on reçoit normalement est une « subjectivité libre indirecte » parfois irrégulière et approximative — bref très libre. Elle vient du fait que l'auteur se sert de « l'état d'âme dominant dans le film », qui est celui d'un personnage malade, pour en faire une continuelle mimésis, qui lui permet une grande liberté stylistique, insolite et provocante. Derrière un tel film, se déroule l'autre film — celui que l'auteur aurait fait même sans le prétexte de la mimésis visuelle avec le protagoniste ; un film totalement et librement expressif, même expressionniste [39].

De la sorte, c'est le langage (cinématographique, s'entend) de l'auteur, son style si l'on veut, qui a toute licence de se déployer. Mieux, le style devient alors le seul véritable « protagoniste » d'un cinéma de poésie fondé sur l'« exercice de style comme inspiration, qui est, dans la majeure partie des cas, sincèrement poétique [40] ». Pasolini fait ainsi un double détour par la mimésis et l'expression pour rejoindre la poétique, et pour l'identifier, à sa façon, au poétique — mais aussi, par analogie, au politique : en effet, si le cinéma de poésie tel que le conçoit Pasolini est un cinéma qui fait parler les différentes couches sociales, c'est que le « code technique » qui le soutient — alternance des objectifs, effets d'optique, mises au point hasardeuses et montages faussés — « est né presque d'une intolérance aux règles, d'un besoin de liberté insolite et provocante », tout en ayant pour vocation de devenir un « patrimoine linguistique et prosodique qui concerne [...] tous les cinémas du monde [41] ».

DELEUZE ET LA NOUVELLE VAGUE (POLITIQUE) DU CINÉMA POÉTIQUE

Deleuze, à son tour, rappellera les particularités du cinéma de poésie, se fondant sur le sens que Pasolini (lui-même débiteur de Chklovski) donne à ces mots. Deleuze détaille les procédés spécifiques du cinéma de poésie : « cadrage obsédant », « plan immobile », « image subjective libre indirecte ». C'est essentiellement la « S.I.L. » (« subjective indirecte libre ») qui l'intéresse : il s'agit pour le cinéaste de prendre multiplement position, de se mettre à la place des uns et des autres — ce qui passe par le biais, principalement, du monologue intérieur. Le cinéma de poésie, c'est lorsque le cinéaste parle et pense comme un autre. Le cinéma est poétique quand il exprime la complexité du monde, quand il construit une vision complexe du monde. Deleuze note encore que le cinéma de poésie est fondé sur un principe de dédoublement de la perception ; toute image est dédoublée, tout objet est montré selon une perspective d'abord objective, puis subjective (techniquement, dans les cas les plus simples, cela se traduit par un changement de distance entre l'objet et la caméra qui le regarde, ou par un changement d'objectif). Un autre principe important, toujours selon Deleuze, du cinéma de poésie est l'errance névrotique du personnage, entre cadre et hors-cadre. Deleuze suggère aussi l'idée d'une identité entre autoréflexivité déconstructrice et cinéma poétique. Car le cinéma prenant conscience de lui-même, le trajet du personnage névrosé devient une image autoréflexive de la caméra, qui, transformant le sujet en objet, substitue sa propre névrose à celle du personnage. C'est précisément, selon Deleuze, ce cinéma du cinéma, stabilisé à mi-chemin entre objectivité et subjectivité, qui est poétique :

il s'agit de dépasser le subjectif et l'objectif vers une Forme pure qui s'érige en vision autonome du continu. Nous ne nous trouvons plus devant des images subjectives ou objectives ; nous sommes pris dans une corrélation entre une image-perception et une conscience-caméra qui la transforme [42].

Une remarque s'impose : les catégories dont Deleuze fait usage pour définir le cinéma de poésie sont essentiellement d'ordre narratologique. La poésie, implicitement, est présentée comme un principe perturbant ou déformant l'avancée de la narration. Dès lors, l'avènement théorique du cinéma de poésie suppose un rejet de la conception sartrienne de l'opposition prose/poésie

[43] (sans pour autant que la morale et la politique sartriennes soient forcément contestées). Il ne s'agit plus d'opposer les signes d'objets aux signes-objets, mais de promouvoir certains agencements de construction permettant la substitution d'une instance mineure à l'instance de pouvoir qu'est l'auteur. De la sorte, le cinéma de poésie, ce serait le refus de l'intrigue et du scénario, et la prime donnée au montage, afin de faire taire l'auteur, ce « propriétaire » autoproclamé de l'œuvre que révoquent successivement — pour des raisons diverses quoique parfois similaires — les penseurs dits formalistes, structuralistes et poststructuralistes [44].

Si l'on en croit Deleuze, Godard et Bertolucci [45] font partie des représentants du cinéma de poésie ; cela est d'autant plus intéressant que Godard « fait [...] des films *contre* la littérature — même si la préposition peut être ambiguë [46] ». En ceci, il suit la leçon de Chklovski, d'Eisenstein et de Vertov. Il est d'ailleurs le fondateur, avec Jean-Pierre Gorin, du *Groupe Dziga Vertov* [47], destiné à promouvoir un cinéma maoïste, et au compte duquel il faut mettre (entre autres) les œuvres suivantes : *Vent d'Est*, *Pravda*, ou encore *Vladimir et Rosa* (où Godard joue Lénine). Ce cinéma prétend réconcilier l'« idéalisme » qui oppose poétique et politique et le « marxisme » cinématographique qui affirme leur identité. C'est ce qui appert d'un texte de Godard intitulé *Que faire ?* [48] (dont le titre, d'ailleurs, est emprunté à Lénine).

Le poétique et le politique sont donc, plus que jamais, inextricablement liés : sans doute cela tient-il à ceci, que, pour les cinéastes de la Nouvelle Vague, la révolution bolchévique constitue un fondement moral. Toutefois, les maîtres du cinéma poétique ne prennent pas tous le même parti en matière de politique. Les positionnements politiques de Bertolucci, de Pasolini, de Godard ou de Paradjanov sont loin d'être similaires — qu'on se souvienne, par exemple, comment les films du dernier furent censurés par les autorités « soviétiques ». De fait, le « cinéma poétique » paradjanovien n'est pas « poétique » exactement dans le sens que Chklovski donne au terme, et de là viennent — en partie — les démêlés du cinéaste avec la censure. Les *Chevaux de feu* (1964) constituent, aux dires de Paradjanov, un « drame poétique [49] », tandis que *La Couleur de la Grenade* (1968), qui raconte la vie d'un poète caucasien, Sayat Nova, est présenté, dans la « préface » qui l'ouvre, comme une tentative de transmission, par le biais des moyens cinématographiques, du monde imagé (métaphorique et allégorique) du poète. Il est donc littéralement question de poésie chez Paradjanov [50], et plus précisément de poètes qui incarnent une forme de multiculturalisme qui ne pouvait que déplaire au « comité central » en charge du contrôle de la production et de la diffusion des œuvres cinématographiques [51]. Il ne faudrait pas cependant opposer trop radicalement Paradjanov à Chklovski : de fait, de nombreux liens esthétiques existent entre les deux, et le formaliste russe, de concert avec Tarkovski, défendra Paradjanov devant le tribunal soviétique [52].

EN GUISE DE CONCLUSION : LE « POÉTIQUE », UN ART DE LA LIBERTÉ

On a donc entrevu ceci, que la poésie (cinématographique ou non), du fait de sa dimension individuelle, est considérée comme subversive par les grands organismes communautaires. Et la poésie cinématographique est d'autant plus redoutable qu'elle s'adresse à tous. Dans *Esprit de cinéma*, Jean Epstein souligne que le cinéma est de la poésie diffusée à grande échelle, que c'est « un nouveau moyen de poésie, enfin suffisamment populaire et puissant pour combattre la psychose qu'installait la rationalisation excessive de la vie tant intérieure qu'extérieure [53] ». Il consacre d'ailleurs un chapitre intitulé « Ciné-analyse ou poésie en quantité industrielle » à la question de la réception des messages de la « poésie cinématographique », qui « est toujours administrée dans des circonstances qui en facilitent la contagion [54] ».

De la sorte se pose la question de la poésie du cinéma non comme art, mais comme lieu : en quoi la salle de cinéma est-elle poétique, ou du moins favorable au surgissement du sentiment poétique ? Pour Jean Epstein, « l'obscurité des salles » de cinéma est la « condition de toute rêverie [55] ». Quant à Edgar Morin, il parle de ces

grandes cavernes extérieures que sont les salles de cinéma [qui] communiquent avec nos cavernes intérieures ; notre âme y erre comme nos ancêtres erraient dans les jungles ou les forêts vierges [56].

Si le cinéma permet à l'homme d'échapper à la réalité, il donne également accès à une certaine sur- ou hyper-réalité, qu'elle soit archaïque ou future, étologique ou eschatologique. Le cinéma permet à l'homme de faire l'expérience d'un certain « état poétique » qui survient lorsque le spectateur imagine vivre une relation mi-imaginaire mi-esthétique avec l'homme cinématographique (l'homme de l'écran), qui est autrui tout en restant proche (qui est, si l'on veut, un *alter ego*, mais où l'*alter* a autant de poids que l'*ego*) : de fait, à « l'écran, l'hypnose se trouve donnée en même temps que la poésie [57] ».

C'est là une autre justification de l'usage de l'adjectif « poétique » appliqué au cinéma. Le cinéma est bien, dans un mouvement dialectique, à la fois un art de la réalité et un art « poétique [58] » ; il ne pourrait même être un art de la réalité sans être poétique, puisque le « poétique » est en quelque sorte le mouvement dialectique lui-même : Epstein parle ainsi de la capacité que le cinéma a de « transmuter toutes ses données physiques en mouvement de l'âme, en poésie ». C'est cela, « l'extraordinaire potentiel dramatique et poétique de certaines de ses images [59] ». Et c'est cela aussi qui est au fondement de la poétique du cinéma : car « la substance vive du film apparaît [...] comme un tissu onirique et poétique, dont la cohésion intime n'est pas tellement d'ordre raisonnable [60] ». D'ailleurs, cette lutte « poétique » contre une « civilisation rationaliste [61] » explique le recours au folklore que nous avons évoqué au début de notre étude. Ici, on peut citer les propos d'Emir Kusturica, pour qui, pour mettre les spectateurs dans un « état poétique [62] », il faut convoquer des rythmes qui soient rituels ou

mythiques — qui soient fortement scandés, qui soient à l'opposé de l'artificielle fluidité du cinéma dit « réaliste » :

Je veux juste positionner mes héros dans les aléas de la vie, munis des passeports obligatoires que sont les cérémonies funèbres, les fêtes et les mariages ou les anniversaires, toujours célébrés comme on célébrait le Printemps [63].

C'est de plus un antidote à sa propre reproductibilité que trouve là le cinéma, qui échappe à la répétition pour revenir au ressassement rituel : or, selon Walter Benjamin, « la valeur unique de l'œuvre d'art "authentique" se fonde dans le rituel, où elle trouve sa valeur d'usage originelle et première [64] ».

Le cinéma de poésie est donc à la fois un art (anti-« réaliste ») de la réalité (et d'abord de sa propre réalité, puisque, dans un mouvement hautement autoréflexif et déconstructeur, il s'attache à « faire sentir la caméra [65] ») et un art de la transmutation (dialectique) de la réalité. De la sorte, de Chklovski à Deleuze en passant par Pasolini, de Vertov à Paradjanov en passant par Godard, se dessine en creux une définition du « poétique » au cinéma ; ou mieux encore, on entrevoit, grâce à ce qu'en fait le cinéma, ce que peut être le « poétique » tout court — c'est-à-dire, littéralement, un art de la liberté : d'une part, un art n'est poétique que quand il s'est libéré de la tutelle esthétique/formelle des autres arts (c'est pourquoi le cinéma poétique apparaît antilittéraire) ; d'autre part, un art qui récuse de la sorte toute égide esthétique se déprend par la même occasion de tout joug idéologique (c'est pourquoi le cinéma poétique a pu accompagner et soutenir aussi bien le combat d'un Vertov, d'un Pasolini ou d'un Godard contre l'ordre bourgeois que la lutte d'un Paradjanov contre l'oppression et la censure soviétiques).

BIBLIOGRAPHIE

ADAMS SITNEY Paul, « Introduction: An Autobiography of Enthusiasms », dans *The Cinema of Poetry*, New York, Oxford University Press, 2015.

AGEL Henri, *Poétique du Cinéma. Manifeste essentialiste*, Fribourg, Éditions du Signe, 1973.

AMENGUAL Barthélemy, *Que viva Eisenstein !*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980.

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur » [1967, 1968], dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 63-69.

BENINI Stefania, *Pasolini: The Sacred Flesh*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [dernière version de 1939], dans *Œuvres III*, trad. Maurice DE GANDILLAC, Rainer ROCHLITZ et Pierre RUSCH, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.

—, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. d'après l'édition originale établie par Rolf TIEDEMANN, préf. Jean LACOSTE, Paris, Payot, 1982.

BERGALA Alain(dir.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. I (1950-1984), Paris, Cahiers du cinéma, 1998.

BONNEVILLE Léo, « Henri Agel : comment peut-on ne pas aimer le cinéma ? (entrevue) », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 166, 1993.

BOUINEAU Jean-Marc, *Le Petit Livre de Emir Kusturica*, Garches, Spartorange, 1993.

CHKLOVSKI Victor, « Poésie et prose dans l'art cinématographique », dans *Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, éd. François ALBERA, trad. Valérie POSENER, Régis GAYRAUD et Jean-Christophe PEÜCH, Paris, Nathan, 1996.

—, « L'Art comme procédé », dans *Théorie de la littérature*, éd. et trad. Tzvetan TODOROV, préf. Roman JAKOBSON, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

CLÉDER Jean, « Anatomie d'un modèle. Duras/Godard — Cinéma/Littérature : "une question d'envers et d'endroit" », dans *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 7, « Écrivains-cinéastes », 2013, URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.02/746>, consulté le 21.11.2016.

COHEN Nadja, « "Littérature pure" et "cinéma pur" dans les années 1920 : la réponse du berger à la bergère ? », dans *Arcadia*, vol. 50, n° 2, novembre 2015, p. 271-285.

—, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

COLLAS Gérard, « Filmer le travail, montrer l'invisible », dans *Images documentaires*, n° 42/43, 3^e et 4^e trimestre 2001.

DELEUZE Gilles, « La Littérature et la Vie », *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.

—, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Sentir le grisou*, Paris, Minuit, 2014.

EPSTEIN Jean, *Esprit de cinéma*, Genève/Paris, Jeheber, 1955.

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n° 3, juillet-septembre 1969, p. 73-104

GÉRARD Fabien S., KLINE T. Jefferson, SKLAREW Bruce (éd.), *Bernardo Bertolucci : interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2000.

GODARD Jean-Luc, « Que faire ? » [1970], dans *Jean-Luc Godard : documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006.

GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes [Ways of Worldmaking, 1978]*, trad. Marie-Dominique POPELARD, Nîmes, J. Chambon, 1992.

HAMZA Agon, *Althusser and Pasolini: Philosophy, Marxism, and Film*, New York, Macmillan, 2016.

JAKOBSON Roman, *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

LAWTON Anna, *Kinoglasnost: Soviet Cinema in Our Time*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

MORIN Edgar, « Les Cavernes intérieures », dans *La Méthode 5. L'Humanité de l'humanité : l'identité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

—, *Amour, Poésie, Sagesse*, Paris, Éditions du Seuil, 1997

OERLER Karla, « Poetic Cinema », dans Edward BRANIGAN et Warren BUCKLAN (dir.), *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, New York, Routledge, 2013,

PASOLINI Pier Paolo, « Le Cinéma de poésie », trad. Marianne DI VETTIMO et Jacques BONTEMPS, dans *Cahiers du cinéma*, n° 171, 1965. Repris dans *Pier Paolo Pasolini*, éd. Marc GÉRAIS, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1973.

—, FIESCHI Jean-André, « Pasolini l'enragé, dialogues avec Jean-André Fieschi », dans *Cahiers du cinéma*, hors-série, « Pasolini cinéaste », 1981.

SCHEFER Jean-Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

STEFFEN James, « The Poetic School in Soviet Cinema », dans *The Cinema of Serguei Paradjanov*, Madison, University of Wisconsin Press, 2013.

TARKOVSKI Andreï, *Journal (1970-1986)*, trad. Anne KICHINOV avec la collab. de Charles H. DE BRANTES, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

TOEN Melinda, « Le Sentiment de l'Histoire dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini : une poétique en prise avec le temps », thèse de doctorat en Art et histoire de l'art, Université Panthéon-Sorbonne, 2012.

VRONSKAYA Jeanne, *Young Soviet Film Makers*, London, Allen and Unwin, 1972.

WALL-ROMANA Christophe, *Cinemoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York, Fordham University Press, 2012.

WEISGERBER Jean, *Les Avant-gardes littéraires au xx^e siècle*, vol. 2,

Amsterdam, John Benjamins Publishing, 1986.

NOTES

- 1 Voir à ce sujet Nadja COHEN, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013. « Ciné-poésie » et « cinéma de poésie » ne sont pas, bien entendu, des synonymes. Ces dernières années, plusieurs événements importants ont été organisés en France pour tenter de repenser les liens entre cinéma et poésie. On peut citer par exemple le colloque international *Cinéma & Poésie* (27-29 mars 2013, Montpellier). Ce sont surtout les ambiguïtés des figures du poète-cinéaste et du cinéaste-poète qui ont été explorées, ainsi que les questions très vastes de l'adaptation, de la novélisation et des fonctions poétiques du langage cinématographique.
- 2 Christophe WALL-ROMANA, *Cinpoetry : Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York, Fordham University Press, 2012, p. 13.
- 3 *Ibid.*, p. 114.
- 4 Voir Nelson GOODMAN, *Manières de faire des mondes [Ways of Worldmaking]*, 1978], trad. Marie-Dominique POPELARD, Nîmes, J. Chambon, 1992.
- 5 Karla OERLER, « Poetic Cinema », dans Edward BRANIGAN et Warren BUCKLAN (dir.), *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, New York, Routledge, 2013, p. 367.
- 6 Pour ce qui est des films de Dovzhenko, de Paradjanov, d'Illienko et d'autres cinéastes ukrainiens qui font du « cinéma poétique », ils partent d'un principe de représentation du peuple et de la foule semblable à ce que pratique Nikolaï Gogol, qui, décrivant une foire en Ukraine, note : « Il y avait tant de monde en mouvement qu'on était tout étourdi. » Cet exemple est donné par Walter Benjamin dans son essai sur Baudelaire. Voici le commentaire qui accompagne l'extrait : « Au spectacle quotidien d'une foule en mouvement, peut-être a-t-il fallu d'abord que l'œil s'accoutumât. » (Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. d'après l'édition originale établie par Rolf TIEDEMANN, préf. Jean LACOSTE, Paris, Payot, 1982, p. 177.)
- 7 Voir à ce sujet Agon HAMZA, *Althusser and Pasolini: Philosophy, Marxism, and Film*, New York, Macmillan, 2016, p. 131.
- 8 Paul ADAMS SITNEY, « Introduction: An Autobiography of Enthusiasms », dans *The Cinema of Poetry*, New York, Oxford University Press, 2015, p. 1-2.
- 9 Voir à ce propos Stefania BENINI, *Pasolini: The Sacred Flesh*, Toronto, University of Toronto Press, 2015, p. 96 notamment.
- 10 Anna LAWTON, *Kinoglasnost: Soviet Cinema in Our Time*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 32 — « based on analogical images rather than narrative logic, resembled that of a poem. In fact, this trend was known as the "poetic school". It was also characterized as the "archaic school", because these films were often based on folk tales and legends » (je traduis, ainsi que dans les citations suivantes).
- 11 *Ibid.*, p. 33 — « a northern offshoot of the poetic school ».
- 12 Jeanne VRONSKAYA, *Young Soviet Film Makers*, London, Allen and Unwin, 1972, p. 32 — « a beautiful painting ».
- 13 Victor CHKLOVSKI, « Poésie et prose dans l'art cinématographique », dans *Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, introduit et commenté par François ALBERA, trad. Valérie POSENER, Régis GAYRAUD et Jean-Christophe PEUCH, Paris, Nathan, 1996, p. 141.
- 14 Roman JAKOBSON, *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 19 : « l'absence de verbes est une tendance caractéristique du langage poétique ».
- 15 Victor CHKLOVSKI, « L'Art comme procédé », dans *Théorie de la littérature*, éd. et trad. Tzvetan TODOROV, préf. Roman JAKOBSON, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 83 notamment. Ce terme désigne, d'un point de vue technique, les procédés littéraires qui retardent la

transmission du sens. Ce procédé permet de prêter aux mots ou aux images la résistance qui est celle des choses. Chklovski écrit : « Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. » (p. 83) Le récepteur cesse de trouver naturel ce qui n'est que conventionnel, et toute œuvre d'art apparaît comme un artefact, y compris, par le biais d'un saut autoréflexif, l'œuvre (méta)littéraire qui prétend dénoncer le caractère essentiellement construit de toute représentation. Notons que Brecht se souviendra de sa lecture de Chklovski au moment de développer le concept de *Verfremdung* (étrangéisation), qui n'est rien d'autre qu'une traduction allemande du mot *ostranenié* : dans un mouvement dialectique, il prétend ne jamais montrer un personnage ou un fait qu'en le rendant immédiatement insolite.

¹⁶ On peut penser aussi à Eisenstein et à son « cinéma-langage ». Barthélemy Amengual, dans son *Que viva Eisenstein !*, oppose le montage de prose, qui cache les « coutures », au montage de poésie, qui construit un « rythme » perceptible. Le critique classe, cela va de soi, Eisenstein parmi les réalisateurs qui pratiquent le montage de poésie. Il convoque, pour étayer son propos, non seulement Victor Chklovski, mais aussi Iouri Nikolaïevitch Tynianov (1894-1943), romancier, scénariste et théoricien de la littérature et du cinéma né en Lettonie, qui contribua à fonder l'école formaliste « soviétique ». Voir Barthélemy AMENGUAL, *Que viva Eisenstein !*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, p. 489.

¹⁷ LEF, *Levyi Front Iskusstv* (Front gauche des Arts).

¹⁸ Je traduis.

¹⁹ Les revendications du cinéma poétique sont à certains égards similaires à celles du cinéma « pur » des années 1920. Sur le sujet, voir Nadja COHEN, « “Littérature pure” et “cinéma pur” dans les années 1920 : la réponse du berger à la bergère ? », dans *Arcadia*, vol. 50, n° 2, novembre 2015, p. 271-285.

²⁰ Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [dernière version de 1939], dans *Œuvres III*, trad. Maurice DE GANDILLAC, Rainer ROCHLITZ et Pierre RUSCH, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 296-298.

²¹ Pier Paolo PASOLINI, « Le sentiment de l'Histoire » (1970), cité dans Melinda TOEN, « Le Sentiment de l'Histoire dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini : une poétique en prise avec le temps », thèse de doctorat en Art et histoire de l'art, Université Panthéon-Sorbonne, 2012, p. 4.

²² Nous citerons ici Gérard COLLAS, qui constate que toute la dimension tragique de l'œuvre de Pasolini est due à la « disparition d'un monde où la réalité, la beauté et la vérité étaient confondues, un monde habité par le rire, le chant et la poésie » (voir *Images documentaires*, n° 42/43, 3^e et 4^e trimestre 2001, p. 107).

²³ Voir à ce propos Jean-Louis SCHEFER, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

²⁴ Voir « La poésie est dans la vie (entretien avec Achille Millo) » [1987], trad. Jean-Baptiste PARA, dans *Europe*, n° 947, 2008, p. 110-118, cité dans Georges DIDI-HUBERMAN, *Sentir le grisou*, Paris, Minuit, 2014, p. 81. Didi-Huberman prend l'exemple du film *La rabbia* pour tenter de définir ou de décrire le cinéma de poésie. Selon lui, « le “cinéma de poésie” s'attacherait à produire ce que Walter Benjamin avait, autrefois, nommé des images dialectiques : il a en effet, dit Pasolini, “pour caractéristique de produire des films de nature double” » (p. 87).

²⁵ Dans « Pasolini l'enragé, dialogues avec Jean-André Fieschi » [1966], Pasolini dit encore que le mot joie « avait une signification particulière de *raptus* poétique, d'exaltation, d'euphorie poétique. Ce mot est peut-être l'expression-clé de toute ma production [...]. Le signe qui a dominé toute ma production est cette sorte de nostalgie de la vie, ce sens de l'exclusion qui n'enlève pas l'amour de la vie, mais l'accroît ». Voir « Pasolini l'enragé, dialogues avec Jean-André

Fieschi », dans *Cahiers du cinéma*, hors-série, 1981 : « Pasolini cinéaste », p. 50.

26 Gilles DELEUZE, « La Littérature et la Vie », *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 11.

27 Georges DIDI-HUBERMAN, *Sentir le grisou*, op. cit., p. 91.

28 Trad. Marianne DI VETTIMO et Jacques BONTEMPS, repris dans *Pier Paolo Pasolini*, éd. Marc GERVAIS, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1973.

29 *Ibid.*, p. 135.

30 *Ibidem.*

31 *Ibidem.*

32 *Ibidem.*

33 *Ibid.*, p. 139.

34 *Ibidem.*

35 Dans le cas de Pasolini, il ne faut pas confondre le « cinéma de prose » avec un cinéma prosaïque, de même qu'il faut comprendre la différence entre le cinéma traditionnel et le cinéma classique. Pasolini éprouve bien une certaine nostalgie pour le cinéma de son/l'enfance. Le cinéma classique était doté d'une poésie intérieure, c'est-à-dire cachée et non visible (« Le cinéma classique a été et est narratif, sa langue est celle de la prose. La poésie y est une poésie intérieure, comme, par exemple, dans les récits de Tchekhov ou de Melville », *ibid.*, p. 140).

36 *Ibid.*, p. 135.

37 Edgar MORIN, *Amour, Poésie, Sagesse*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 44. Sur les liens entre irrationalisme et avant-gardes, on pourra consulter Jean WEISGERBER, *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, vol. 2, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 1986, p. 669 notamment.

38 Voir *Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 136.

39 *Ibid.*, p. 138.

40 *Ibid.*, p. 139.

41 *Ibid.*, p. 141.

42 Gilles DELEUZE, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 108.

43 Voir Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1948, p. 17-18 : « Le poète s'est retiré d'un coup du langage-instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes. Car l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée, ou tourner son regard vers sa réalité et le considérer comme objet. »

44 Voir notamment à ce propos : Roland BARTHES, « La mort de l'auteur » [1967, 1968], dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 63-69, et Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n° 3, juillet-septembre 1969, p. 73-104.

45 On pourra voir à ce propos *Bernardo Bertolucci : interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2000, p. 12. À la question : « Comment êtes-vous passé de la poésie au cinéma ? Aviez-vous ce désir depuis longtemps, ou l'avez-vous fait par accident ? », Bertolucci répond : « Comme je l'ai déjà dit en plusieurs occasions, je ne vois aucune différence entre cinéma et poésie. Ce que je veux dire, c'est que de l'idée au poème, il n'y a aucune médiation, exactement de la même manière qu'il n'y en a aucune entre une idée et un film. Si

l'idée n'est pas déjà poétique, il n'y a aucune chance qu'elle le devienne. J'ai suivi le même processus en écrivant mes poèmes et en faisant mes films. Le nombre des relations entre la poésie et le cinéma est infini. » « How did you move from poetry to the cinema ? Was it a long-standing desire or just an accident ? » ; « As I've already said on several occasions, I don't see any difference between cinema and poetry. What I mean is that from the idea to the poem there is no mediation, just as there isn't any between an idea and a film. If the idea isn't already poetic, there's no chance it will become so. I followed the same process in writing my poems and making my films. The connections between poetry and film are infinite. »

46 Jean CLÉDER, « Anatomie d'un modèle. Duras/Godard — Cinéma/Littérature : “une question d'envers et d'endroit” », dans *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 7, « Écrivains-cinéastes », 2013, URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.02/746>, consulté le 21/11/2016.

47 Voir « Le Groupe “Dziga Vertov” », dans Alain BERGALA (dir.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. I (1950-1984), Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 342-350.

48 Jean-Luc GODARD, « Que faire ? » [1970], texte manuscrit, repris dans *Jean-Luc Godard : documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 145.

49 Je traduis de l'ukrainien : « Ce film est un drame poétique sur le grand amour entre Ivan et Marichka. Ce film nous introduit dans le monde des récits populaires, des mœurs et du quotidien des vieilles Carpates. »

50 Voir James STEFFEN, « The Poetic School in Soviet Cinema », dans *The Cinema of Serguei Paradjanov*, Madison, University of Wisconsin Press, 2013, p. 17 : Paradjanov « faisait régulièrement usage de termes comme “poétique” et “poésie” pour décrire son œuvre » — « regularly used terms such as “poetic” and “poetry” to describe [his] own work ».

51 D'ailleurs, d'après certains témoignages, les spectateurs eux-mêmes firent l'expérience du pouvoir intimement libérateur du cinéma poétique. En témoigne par exemple une lettre-réponse envoyée par une lectrice du *Kinopanorama* à une critique (Neia Zorkaïa) qui avait violemment attaqué *Le Miroir* de Tarkovski. Cette spectatrice souligne justement que ce qu'elle aime dans un film de cette sorte, ce sont les éléments métaphoriques : « Je me laisse librement aller à mes rêves et à ma fantaisie : je me dis qu'elle est la voie intérieure du héros, le “dieu intime” que chacun de nous porte dans son cœur, ou bien l'inspiration qui nous visite si rarement, quand il nous faut déchiffrer le nombre mystérieux qui scelle notre destinée. Ou bien, c'est la poésie... » Voir Andreï TARKOVSKI, *Journal (1970-1986)*, trad. Anne KICHINOV avec la collab. de Charles H. DE BRANTES, Paris, Éditions du Seuil, 1993, (23 avril 1979), p. 185.

52 Voir *ibid.*, p. 101-108.

53 Jean EPSTEIN, *Esprit de cinéma*, Genève/Paris, Jeheber, 1955, p. 52.

54 *Ibid.*, p. 71.

55 *Ibidem.*

56 Edgar MORIN, « Les Cavernes intérieures », dans *La Méthode 5. L'Humanité de l'humanité : l'identité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 103.

57 Jean EPSTEIN, *Esprit de cinéma*, *op. cit.*, p. 72.

58 D'ailleurs, il a existé, il existe encore un « réalisme poétique » (l'expression provient d'un article sur *La Rue sans nom* de Pierre Chenal paru dans *Cinémonde* (1933), article dans lequel il est question du contraste fructueux entre un certain « réalisme » dans le comportement des personnages et l'évocation de l'ambiance « poétique » de la ville). Et Henri AGEL (l'auteur de *Poétique du Cinéma. Manifeste essentialiste*, Fribourg, Éditions du Signe, 1973), tout en reconnaissant que le cinéma se distingue par une puissance

mimétique/référentielle inégalée, affirme qu'il ne peut y avoir de cinéma sans poésie : « j'ai toujours pensé que le cinéma avait une fonction poétique. Le cinéma, oui, bien sûr, c'est le réel, mais même dans le néo-réalisme, même dans le documentaire, il y a un élément poétique. » (Voir Léo BONNEVILLE, « Henri Agel : comment peut-on ne pas aimer le cinéma ? (entrevue) », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 166, 1993, p. 25.

⁵⁹ Jean EPSTEIN, *Esprit de cinéma*, op. cit., p. 84.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 133.

⁶¹ *Ibid.*, p. 61.

⁶² Voir Edgar MORIN, *La Méthode 5*, op. cit., p. 125-130.

⁶³ Voir Jean-Marc BOUINEAU, *Le Petit Livre de Emir Kusturica*, Garches, Spartorange, 1993, p. 56.

⁶⁴ Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 280.

⁶⁵ Pier Paolo Pasolini, op. cit., p. 140.

RÉSUMÉS

L'objet de la présente étude est de mettre en lumière les similitudes et les dissemblances entre le cinéma de poésie des formalistes russes, celui de Pasolini et celui de la Nouvelle Vague. Le cinéma de poésie, théorisé successivement par Chklovski, Pasolini et Deleuze, et pratiqué par Vertov et Godard notamment, se distingue par son refus de l'artificielle fluidité de la fable, au profit du montage. Ce geste est puissamment politique : il s'agit d'amener au premier plan ce qui ne doit pas se (sa)voir. Mais la poésie du cinéma n'est pas exclusivement « formaliste » ; ainsi, certains réalisateurs jouent sur la poésie du mythe ou du folklore pour rendre au cinéma sa vertu rituelle, et pour le protéger de la sorte soit contre l'écrasante esthétique « soviétique » (Paradjanov), soit contre la menace « industrielle » (Pasolini, Kusturica).

PLAN

- Qui sont les représentants du cinéma poétique ?
- *Poetichnoe kino*, ou le cinéma de poésie vu par les formalistes
- Au-delà du formalisme : le *cinema di poesia* selon Pasolini
- Deleuze et la Nouvelle Vague (politique) du cinéma poétique
- En guise de conclusion : le « poétique », un art de la liberté

MOTS CLÉS

Cinéma, Formalisme, Pasolini (Pier Paolo), Poésie, Politique

AUTEUR

Nikol Dziub

Voir ses autres contributions

Courriel : nikol.dziub@uha.fr

POUR CITER CET ARTICLE

Nikol Dziub, « Le « cinéma de poésie », ou l'identité du poétique et du politique », *Fabula-LhT*, n° 18, « Un je-ne-sais-quoi de « poétique » », avril 2017, URL : <http://www.fabula.org/lht/18/dziub.html>, page consultée le 24 avril 2017.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Mentions légales et conditions d'utilisation

[Flux RSS](#)
[Fabula sur Facebook](#)
[Fabula sur twitter](#)
